

Andrea Valvason
Cimitero di Muda Maé a Longarone.
Ricostruzione: tra memoria, sofferenza, invenzione

Abstract

Scavato nel ventre della montagna il Cimitero di Muda Maé a Longarone si configura come un'antica necropoli ritrovata, simbolo di memoria e di rinascita in seguito ai drammatici eventi provocati dal disastro del Vajont dell'ottobre 1963.

Interrogarsi sul significato di quest'opera, al di là di ciò che essa rappresenta, significa indagare sul contesto che l'ha generata e sul problema della ricostruzione, tema costantemente presente nel corso della storia nel quale si rendono esplicite, attraverso situazioni reali e cogenti, alcune questioni fondanti del dibattito architettonico, tutt'ora in atto.

Il lavoro qui esposto rappresenta una possibile manifestazione diretta di un approccio progettuale basato su un rapporto dialettico e di continuità rispetto alla storia e al contesto. Il tema della memoria legato alla ricostruzione assume quindi un ruolo chiave per la comprensione e lo sviluppo del progetto contemporaneo.

Parole Chiave

Cimitero — Vajont — Ricostruzione — Memoria — Paesaggio

Il cimitero, come la casa, è luogo ove ognuno resta perlopiù coinvolto individualmente, familiarmente. [...] Questo induce a pensare che il cimitero, come la casa, appartengono all'intimità di un patrimonio personale, cui è lecito ricorrere privatamente (Canella 1984, p. 2).

Riflettere oggi sul progetto del Cimitero per le vittime del Vajont di Francesco Tentori, al tempo collaboratore abituale di Gianni Avon che coinvolse anche l'amico milanese Marco Zanuso, suscita notevole interesse se inserito in una dimensione più ampia che chiama in causa il tema della ricostruzione. Tale questione, di elevata complessità nonché di costante attualità, affronta il problema del progetto di architettura nel suo rapporto con la città e con le diverse declinazioni che essa può assumere se considerata come espressione univoca di *urbs* e di *civitas* e dunque come contesto costruito, storico e sociale, di cui l'opera architettonica si fa portatrice di significato misurandosi con le questioni fondanti che si intrecciano all'interno del dibattito teorico e operativo del *fare architettura* contemporaneo. L'opera del Cimitero di Muda Maé va dunque interpretata e compresa secondo la chiave di lettura offerta dal contesto, strutturato su più livelli, da cui essa prende forma e nel quale essa si inserisce: un contesto all'interno del quale tutto ruota attorno alla tragedia umana che trova manifestazione concreta nella perdita della casa, della città, della vita.

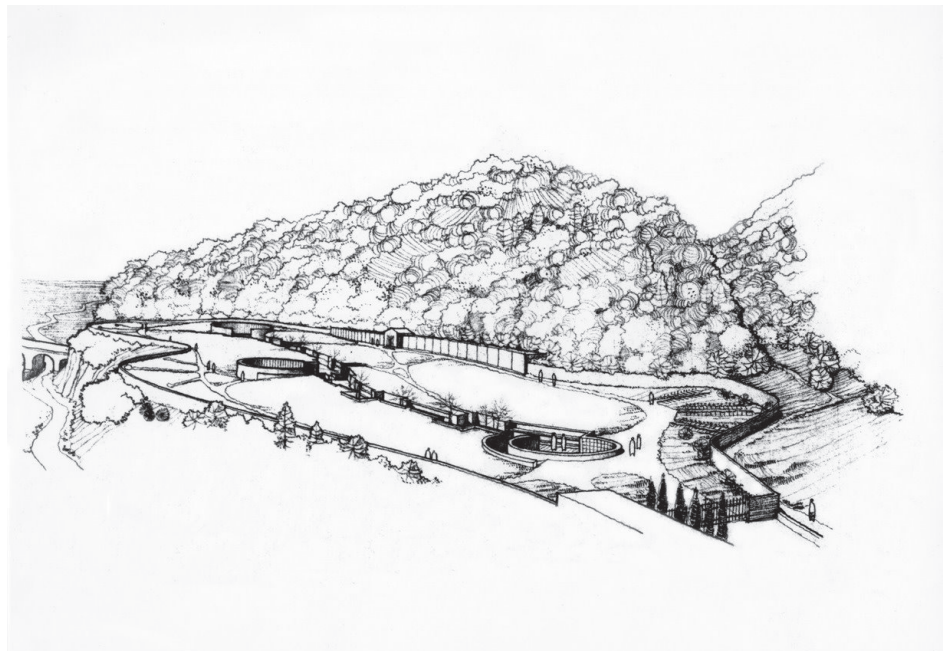
La notte del 9 ottobre 1963 nelle valli montane al confine tra Friuli e Veneto dove, incastonata tra le rocce, sorge la Diga del Vajont, un'enorme frana staccatasi dal versante nord del Monte Toc precipitò nell'invaso del bacino artificiale generando un'onda di acqua e fango che spazzò via letteralmente l'intero abitato di Longarone, cancellando parzialmente anche alcuni paesi limitrofi come Erto e Casso, posti a monte dello sbarramento.



Fig. 1
La “tabula rasa” di Longarone
dopo il disastro del Vajont (foto
storica).

All’indomani della tragedia il piano e le opere di ricostruzione vengono affidati al gruppo di architetti capeggiato da Giuseppe Samonà che propose un intervento di matrice modernista per la Longarone ricostruita, dovendosi confrontare aspramente con le richieste diametralmente opposte del «comitato superstiti», i quali auspicavano una ricostruzione del tessuto urbano basata su modelli tradizionali, mossi più dalla volontà di riappropriarsi di quell’ambiente familiare che videro drammaticamente scomparire in pochi minuti piuttosto che dall’intenzione di attuare un’operazione di ripristino filologico dell’abitato.

Le figure di Francesco Tentori e Gianni Avon compaiono sulla scena nel momento in cui l’amministrazione comunale chiama quest’ultimo a compiere un lavoro di mediazione tra le due fazioni opposte, volto a favorire l’urgente stesura del Piano per la ricostruzione. Lo scenario che i due architetti si trovano di fronte è fortemente segnato da un clima conflittuale, diviso «tra i modelli di intransigente razionalità dei “tecnici venuti da fuori” e le aspirazioni vernacolari dei superstiti locali» (Zucconi 2000, p. 89), abitanti di un territorio la cui popolare ma rispettabile mentalità può essere riassunta dal verso pasoliniano: «A no è àghe pi frès-cie che tal mè païs»¹. Avon e Tentori riescono nell’impresa attraverso un’accurata operazione di indagine puntuale, tesa a mitigare le scelte progettuali a livello urbanistico e edilizio mediante un confronto diretto con le singole richieste degli abitanti. Nei primi mesi del 1965 si arriva dunque all’approvazione del Piano Particolareggiato firmato da Samonà: «Nel fatto del Vajont si misura la differenza tra la progettualità delle istituzioni e quella della comunità locale – un confronto tra culture opposte: omologante la prima, personalizzante la seconda» (Pastor 2010, p. 8).

**Fig. 2**

Cimitero di Muda Maé, schizzo prospettico (Archivio Progetti IUAV).

L'atteggiamento di umile abnegazione con cui i due architetti svolgono il proprio lavoro è sintomatico dell'atmosfera che in quegli anni avvolgeva la Val Zoldana, dove la sofferenza della condizione umana veniva affrontata con rispetto, consci della volontà di riscatto di chi era sopravvissuto alla tragedia, il cui unico desiderio era quello di preservare la memoria e ricomporre l'essenza di ciò che era andato perduto.

Si trova qui il significato di ricostruzione che nella sua più basilare accezione può essere riferita ad un atto di re-impianto, cioè a un sistema di azioni, un metodo di lavoro, un atteggiamento che nel momento del *fare* tiene insieme memoria, condizione presente e visione futura per la realizzazione dell'opera contemporanea.

Questo tipo di attitudine si può rintracciare nel percorso progettuale che porta al compimento del Cimitero di Muda Maé, momento ultimo di un lavoro la cui natura può essere colta nelle parole di Francesco Tentori: «Fu senz'altro l'esperienza umana più interessante della mia vita» (Tentori 200 p. 17).

Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso (figura esterna che avrà modo di lavorare in altre occasioni con lo Studio Avon) sviluppano il progetto tra gli studi di Milano e Udine, ultimandolo nel 1966 a cui seguirà la fase di elaborazione esecutiva e la realizzazione che tuttavia inizierà solo nel 1969, concludendosi nel 1972.

Il Cimitero si colloca su di un terreno scosceso a destra del Maé, affluente del fiume Piave, configurandosi come un'antica costruzione riportata alla luce, composto da spessi setti murari che «ricordano le murature di confine dei poderi di montagna più che il limite di un cimitero» (Acocella 2004 p. 117). L'impianto si articola secondo un percorso lineare e leggermente incurvato che segue l'orografia del terreno, conformandosi attraverso una struttura fortemente radicata al sito, diventandone parte integrante senza comunque alterare la geografia complessiva del luogo. Il camminamento si sviluppa completamente alla quota interrata, ricavato mediante uno scavo del terreno che diventa lo spazio costruito all'interno del quale avviene il rito funebre, il momento di passaggio dalla vita alla morte, la sua celebrazione e rammemorazione:

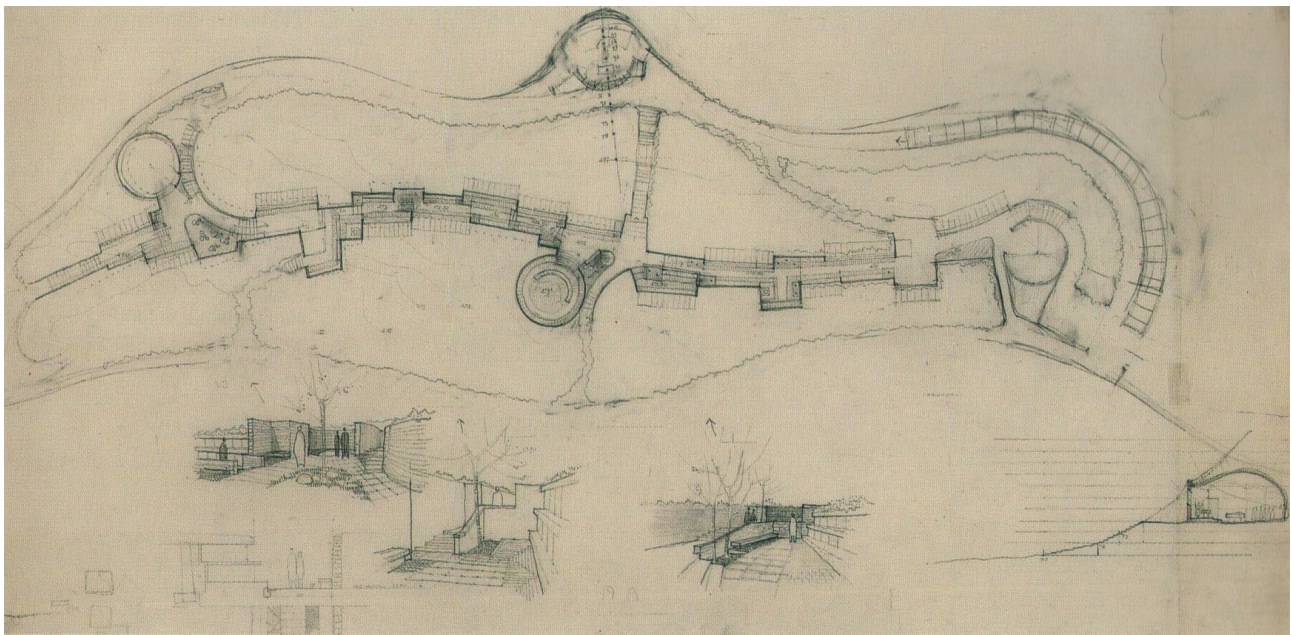


Fig. 3
Cimitero di Muda Maé, planimetria generale, schizzo preparatorio.

Fin dal primo sopralluogo potemmo constatare che il terreno aveva una vista puntata crudelmente sull'enorme distesa di ghiaia della valle del Piave (normalmente quasi privo di acqua), e sulla diga che aveva travolto migliaia di abitanti. Ci parve che se il Cimitero fosse stato costruito con quella vista, non avrebbe potuto essere il luogo di concentrazione e di memoria che invece si richiede, quando si va a visitare la tomba di un familiare. Da qui l'idea che fosse opportuno scavare il terreno e ricavare degli ambienti a cielo aperto che sarebbero stati contornati dai loculi (Tentori 1999, p. 20).

Elementi fondamentali nella composizione planimetrica risultano i percorsi di risalita tra piano interrato e piano di campagna, che permettono il continuo dialogo tra ambiente costruito e paesaggio naturale, e i tre spazi circolari, formalmente riferiti ai *tholos* greci, che fungono da cerniere compositive a cui si aggancia il percorso cimiteriale, figurando allo stesso tempo come limiti spaziali posizionati ad inizio, centro e fine del tracciato: «Da tutti questi ambienti si possono vedere solo le montagne, cioè si vede solo la natura nel suo aspetto rasserenato, non in quello minaccioso e angoscioso» (Tentori 1999, p. 20).

Il paesaggio e l'elemento naturalistico non ricoprono il semplice ruolo di quinta scenografica ma diventano parte integrante della costruzione, strumento operante, materiale di progetto. Questo è dovuto da un lato al posizionamento stesso dell'impianto e al suo sviluppo interno, dall'altro all'utilizzo degli elementi architettonici sopra descritti mediante i quali l'opera diventa struttura aperta, in cui architettura e paesaggio convivono, collaborano, si confondono dando vita ad un sistema unitario per cui si assiste ad un riavvicinamento tra uomo e natura nel tentativo di ristabilire un rapporto compromesso secondo una lettura del «paesaggio come anatomia»², come se le forme di uno fossero il prolungamento dell'altro e viceversa.

Interviene qui la messa in scena della tragedia umana, intesa nel significato poetico del termine, in cui il tema della memoria viene affrontato attraverso un processo progettuale e un meccanismo compositivo sviluppati secondo un'operazione «silenziosa» generata, quasi spontaneamente, a partire dalla dimensione esperienziale e dalle vicende di cui il Cimitero è testimonianza diretta: «Così che il *trauma collettivo di chi resta* è anche *angosciosa coscienza* della necessità di ogni società di dover ricorrere alla superstita



Fig. 4
Cimitero di Muda Maé, veduta dall'alto. Foto di Italo Zannier.

moraltà per passare da uno stato di attonita afflizione a uno stato creativo promosso da risorse spirituali anche irrazionali» (Canella 1974, p. 2).

Il controllo sul progetto a livello formale e figurativo si ritrova infatti sia alla scala generale del disegno planimetrico sia alla scala del particolare dove le tecniche costruttive e i materiali utilizzati sono derivati direttamente dal contesto e dal sito. I blocchi squadri di pietra di cui sono composti gli argini e le murature che segnano il percorso interno sono le medesime porzioni di roccia asportate dalla montagna per l'innesto dell'impianto cimiteriale: «l'immagine del ritorno alla terra è reinterpretata poeticamente come scavo dentro la natura e gesto della materia rimossa per contenere il corpo: primo segno dell'architettura dell'uomo, come il tumulo nel bosco di cui parla Adolf Loos» (Dorigati e Ottolini 1984, p.18).

Architettura e paesaggio dialogando reciprocamente costruiscono uno spazio simbolico per la contemplazione della memoria, rievocata tramite la prefigurazione di una serie di immagini che si rifanno al rito della morte, alla storia di cui sono testimoni o al contesto di cui fanno parte: dalle immagini di percorsi funebri di origine antica a quelle delle trincee o degli avamposti scavati nelle pareti rocciose delle montagne, risalenti alla Grande Guerra e divenute ormai elemento integrante del paesaggio alpino di questo territorio.

Una tale carica semantica è resa possibile grazie alla sensibilità con cui Avon, Tentori e Zanuso affrontano in questo caso il tema del cimitero dove la figura dell'architetto arretra, tanto che l'opera non è attribuibile a nessuno dei tre progettisti sotto il piano linguistico, per lasciare spazio al progetto, all'architettura e a ciò che essa rappresenta con la realizzazione di un dispositivo fenomenico generatore di immagini: visioni astratte o reali, tragiche o felici, dense di memoria ma proiettanti nel futuro, immagini comunque intrise di speranza sul cui sfondo si staglia la figura ormai rasserenata di un paesaggio ferito.

**Fig. 5**

Cimitero di Muda Maé, veduta dal percorso interno. Foto di I. talo Zannier.

Il Cimitero di Muda Maé si eleva così, per sua stessa natura, a monumento in quanto luogo della memoria e della sua celebrazione:

La memoria conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo: di tutto quel tempo che è prima di noi. Ma è il tempo dei morti, riuniti in consorzio per ammonirci d'essere vivi come essi sono stati nel loro momento. Ammonire e ricordare (*moneo* e *memini*) hanno in latino la stessa radice e da essa acquista il valore la parola monumento ed il concetto ch'essa racchiude simbolicamente (Rogers 1968, p. 137).

Le questioni che vengono affrontate in questo lavoro, in particolare nel processo progettuale, che riguardano il rapporto dell'architettura con la storia e il confronto con il contesto, il tema della memoria, la relazione tra paesaggio e costruzione, il tema dell'immagine, della rappresentazione e del simbolo concretizzati nell'azione di tramandare un valore, di trasmettere un ricordo, un insegnamento attraverso il reciproco scambio di contenuti che avviene tra significante e significato, possono essere ricondotte al problema della ricostruzione, analizzato sia dal punto di vista teorico sia sul piano operativo. La ricostruzione è da intendersi in senso lato, cioè non riferita alla sola operazione di riedificare, ma interpretata come azione critica che guida il processo creativo dall'ideazione alla realizzazione, volto a restituire un'opera di architettura che si fonda sul principio di continuità: «il nostro compito è di suscitare la sintesi dialettica del complesso mondo culturale di cui siamo partecipi, creando un ambiente artistico il quale esprima sinceramente la realtà (e la problematica) odierna» (Rogers 1945, p. 69).

Nel caso del disastro del Vajont tali questioni si rendono immediatamente esplicite e fortemente tangibili, dove la risposta ai temi sopracitati si rende improvvisamente e urgentemente necessaria, per cui le opere prodotte diventano manifestazione diretta, esempi concreti, più o meno felici, di un pensiero operante.

Occorre tuttavia aprire una riflessione sulla portata culturale propria di questi interventi nei quali è facilmente rintracciabile una certa inclinazione, una determinata tendenza a concepire l'opera di architettura contemporanea come innesto misurato. Concezione che può venire estesa più in generale a quella che potrebbe essere una direzione percorribile nella progettazione architettonica contemporanea, anche nel caso in cui essa non riguardi propriamente ambiti legati alla necessità di ricostruire ma comunque inserita in uno spazio, in un tempo, in un preciso contesto culturale. Con ciò si vuole verificare se sia possibile trasferire gli assunti teorici determinati dal problema della ricostruzione ad un atteggiamento collettivo che diriga l'azione progettuale nello sviluppo di un'architettura per la città, cioè di un'opera calata in un contesto circoscritto: così che il *pathos* suscitato di fronte alla «disfatta intimità dei luoghi» (Rossi 2018, p. 18), caricato dalle drammatiche situazioni contingenti e trasferito al progetto, sia il medesimo, opportunamente misurato, che interviene nel *momento critico* e nel *momento operativo* del *fare architettura* esteso a tutta la produzione contemporanea, o perlomeno a quella di matrice occidentale, senza escludere ma ponendo la giusta attenzione su quel prezioso valore di libertà espressiva e di «squisita indifferenza» (Varnedoe 1990) che l'arte moderna ci ha trasmesso e che oggi risulta, in maniera evidente, quasi del tutto frainteso.

In questo modo non si vuole entrare in argomenti che esulano dal presente saggio ma l'intento è quello di guardare all'opera del Cimitero di Muda Maé a Longarone con uno sguardo più ampio, per mezzo del quale è possibile astrarne i principi fondanti che possono venire trascritti in assunti generali a cui guardare e sui quali interrogarsi per meglio comprendere la condizione attuale del mondo architettonico e non solo. Un elemento di questo progetto che infatti può intendersi come conferma degli enunciati appena espressi è la presenza di un linguaggio architettonico non propriamente attribuibile, non solo perché si tratta di un lavoro steso a più mani, ma soprattutto perché sviluppato secondo un principio di invenzione e dunque un linguaggio culturalmente dinamico, che recupera, rielabora e sintetizza gli elementi della tradizione, del territorio e della storia del luogo, producendo un risultato coerente anche se del tutto nuovo, allontanandosi da qualsiasi idiosincrasia personale per lasciare spazio all'architettura e alla sua funzione.

Il Cimitero di Muda Maé è perciò testimonianza e insieme simbolo di una possibile rinascita, istituiti attraverso un lavoro il cui significato va inteso attraverso lo spirito e l'intenzione, «l'animo di chi ha vissuto» (Tentori 1968, p. 30) e si è misurato con una simile tragedia umana, restituendoli attraverso un'opera «silenziosa», evocatrice di memoria e di speranza: «L'architettura rappresenta questa battaglia contro la disgrazia, una scaramanzia contro la morte, contro il fato, una resistenza, una prova di forza» (Semerani 1999, p. 63).

Note

¹ «Non c'è acqua più fresca che al mio paese». Pasolini P. P. (1942) – «Dedica». In: *Poesie a Casarsa*. Libreria Antiquaria, Bologna, pp. 9.

² Zigaina G. (2014) – «Paesaggio come anatomia». In: C. Magris, F. Agostinelli e G. Zigaina (a cura di), *Zigaina: paesaggio come anatomia: l'incisione 1965-2014*, Catalogo della mostra tenuta a Trieste, Cervignano del Friuli e Udine nel 2014 (il saggio è tratto da Zigaina G. (1995) – *Verso la laguna*. Marsilio, Venezia). Lithostampa, Pasian di Prato (UD), pp.27.

Bibliografia

- ACOCELLA A. (2004) – *L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi*. Alinea, Firenze.
- CANELLA G. (1984) – “Mors construens”. *Hinterland*, 29-30 (giugno).
- DE GIORGI M. (1999) – *Marco Zanuso Architetto*. Skira, Milano.
- DORIGATI R., OTTOLINI G. (1984) – “Lo spazio della morte”. *Hinterland*, 29-30 (giugno).
- LISINI C. (2016) – “Dietro il paesaggio. Il cimitero di Muda Maé a Longarone”. In: M.G. Eccheli e A. Pireddu (a cura di), *Oltre l'apocalisse: arte, architettura, abbandono*. Firenze University Press, Firenze.
- LUPPI F., ZUCCONI G. (2000) – *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947-1997*. Marsilio, Venezia.
- PASOLINI P.P. (1942) – *Poesie a Casarsa*. Libreria Antiquaria, Bologna.
- PASTOR V. (2010) – “Ricostruire la Montagna. Le ricostruzioni tra norma e progetto: il Vajont”. *Iuav*: 76.
- ROGERS E. N. (1968) – *Editoriali di architettura*. Einaudi, Torino.
- ROGERS E. N., SERT J.L. e TYRWHITT J. (1954) – *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*. Hoepli, Milano.
- ROSSI A. (2018) – *L'architettura della città*. Il Saggiatore, Milano.
- SEMERANI L. (1999) – “Architetture”. In: E. Bordogna, *Composizione progettazione costruzione*. Laterza, Roma.
- TENTORI F. (1968) – “Longarone: uomini, fatti, carta”. *Casabella*, 330 (novembre).
- TENTORI F. (1999) – “Architetture”. In: E. Bordogna, *Composizione progettazione costruzione*. Laterza, Roma.
- TENTORI F. (2000) – “Testimonianza”. In: F. Luppi e G. Zucconi (a cura di), *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947-1997*. Marsilio, Venezia.
- VARNEDOE K. (1990) – *Una squisita indifferenza: perché l'arte moderna è moderna*. Leonardo, Milano.
- ZIGAINA G. (2014) – “Paesaggio come anatomia”. In: C. Magris, F. Agostinelli e G. Zigaina (a cura di), *Zigaina: paesaggio come anatomia: l'incisione 1965-2014*. Catalogo della mostra tenuta a Trieste, Cervignano del Friuli e Udine nel 2014 (il saggio è tratto da Zigaina G. (1995) – *Verso la laguna*. Marsilio, Venezia). Lithostampa, Pasian di Prato (UD).
- ZUCCONI G. (2000) – “Longarone, 1964-1972. Nella città ricostruita”. In: F. Luppi e G. Zucconi (a cura di), op. cit.

Andrea Valvason (Latisana, Udine 1994) ha conseguito la Laurea Triennale in Architettura Costruzione e Conservazione presso lo IUAV di Venezia nell'anno accademico 2015/2016 e la Laurea Magistrale con lode in Architettura e Disegno Urbano presso il Politecnico di Milano nell'anno accademico 2018/2019, con la tesi dal titolo “Strategie di ricostruzione post-sisma in Italia centrale. Il nucleo antico di Amatrice: com'era dov'era?”. Accanto all'attività professionale svolge attività di ricerca sul tema della ricostruzione, ha collaborato con studi e partecipato a concorsi e ricerche progettuali. Svolge diverse attività di supporto alla didattica presso il Politecnico di Milano.